

Un film qui va droit au cœur

Quelques considérations sur *Léif Lëtzeburger*

Sonja Kmec
Benoît
Majerus
Gian Maria
Tore

1. Parler par les frissons ou par des arguments ?

La sortie récente de *Léif Lëtzeburger* – film qui traite de l'expérience de la grande-duchesse Charlotte pendant la Deuxième Guerre mondiale – n'a provoqué guère de remous dans la presse nationale, et a bénéficié d'un accueil globalement positif de la part du « quatrième pouvoir ». Pourtant, le film, tant par ses contenus que par les moyens d'expression adoptés, semble assez controversable. Premièrement, le thème n'est nullement anodin : il s'agit d'illustrer et de défendre la thèse selon laquelle la grande-duchesse, de par ses messages radiophoniques aux Luxembourgeois et surtout par son amitié avec le président des États-Unis, F. D. Roosevelt, a contribué « à assurer en 1945 au Luxembourg la continuité de son existence dans les frontières existant avant la guerre¹ ». Deuxièmement, se pose la question du genre, qui est aussi un problème du filtre cognitif et affectif qu'on adopte face au film : *Léif Lëtzeburger* est-il un « documentaire historique », comme il a été présenté et traité par tous, ou bien un « pamphlet politique », voire quelque chose comme une « docufiction de propagande », comme nous avons plutôt tendance à le penser ?

Comme nous aimerions aller au-delà de la simple attitude sceptique à l'égard de ce produit médiatique ou du constat d'une réaction journalistique consensuelle et pathétique (au sens littéral : aucun journal luxembourgeois qui ne déclare « émouvant » tel passage du film ou tel autre), nous avons décidé de soumettre *Léif Lëtzeburger* à une analyse plurielle et collective. Nous proposons de *raisonner ensemble* sur le film – un peu selon la formule des ateliers de recherche et de discussion autour de l'histoire nés en Allemagne et en Grande-Bretagne dans les années 1970, où des académiciens et des amateurs essaient de se doter de structures de travail flexibles et de poser des questionnements nouveaux sur le rapport entre leurs objets d'étude et le présent (*Alltags-*

geschichte, oral history...). Empruntant donc cette formule des *Werkstätten* – une formule (malheureusement) délaissée aujourd'hui –, nous nous sommes penchés sur *Léif Lëtzeburger*, film dans lequel le Centre national de l'audiovisuel et le Film Fund Luxembourg ont investi leur argent et leurs énergies, et qui est projeté dans toutes les salles du pays, à tous les horaires, depuis plus de deux mois. Surtout : un film qui prétend donner au Luxembourg une version très tranchée de son passé, et *donc* de son présent...

Or face à un tel produit médiatique – nous disons « produit » sans aucune notion dépréciative, en toute neutralité, avec la seule volonté de souligner qu'il s'agit là d'un artefact réalisé par un groupe de personnes, d'un objet donc controversable –, face à un tel produit médiatique, sémiotique, culturel, quels outils avons-nous ? Nous partons du constat que l'opinion publique luxembourgeoise ne nous en offre point. Et même, elle semble carrément acritique : monolithique et bienveillante *a priori*. De notre côté, ce qui nous motive, ce n'est nullement une malveillance quelconque par rapport au film, ni encore moins par rapport à la grande-duchesse ou à son mythe. Ce qui nous intéresse, c'est l'importance que nous accordons à une démarche absente au Luxembourg, qui consisterait justement à prendre du recul face à nos réactions individuelles, à nos goûts et à nos sentiments intimes (considérant le film « émouvant », « touchant » ou « pénible », « nul »...). Chacun a droit à ses frissons ou à ses rages face au film (ou à n'importe quel objet culturel), certes, mais ce qui manque cruellement, ce sont des *arguments*, des raisonnements qui peuvent entrer dans une discussion et donc être *contrôlés collectivement*. Il s'agit donc d'amorcer un *discours scientifique* : une parole qui croise plusieurs points de vue, une « vérité » construite collectivement par dialogue de différences.

Car si *Léif Lëtzeburger* est un film partial, et donc propagandiste, c'est parce qu'il est lui-même

partiel : parce qu'il ne montre qu'un seul point de vue, une seule subjectivité (la subjectivité « émue » de celui qui est reconnaissant à son souverain). Comment un tel film, ainsi construit et ainsi accueilli par l'opinion publique, si monolithique et bienveillant, si concilié et conciliant, comment un tel produit pourrait-il prétendre à un tant soit peu de « vérité » du vivre ensemble ?

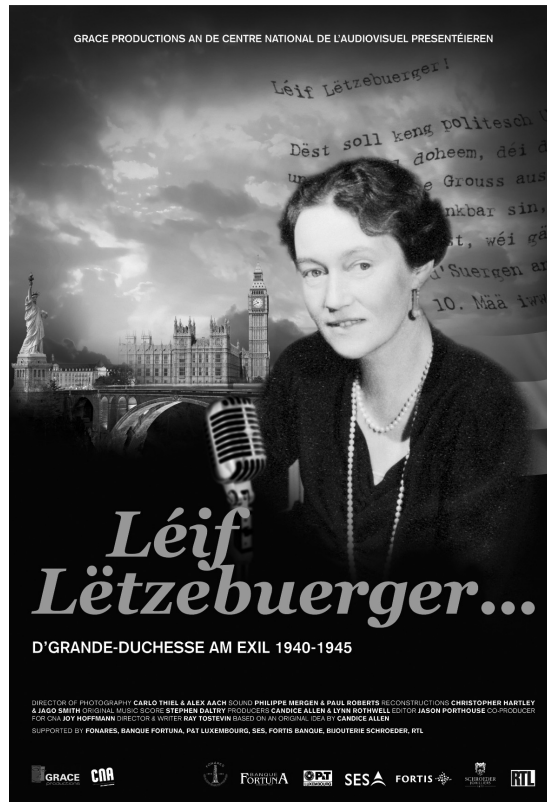
2. Regardons le film de près...

Notre intervention sur ces pages consistera en une double invitation : à faire de l'analyse sémiotique et historique de *Léif Lëtzeburger*. Il s'agit bien d'une invitation : nous voudrions envoyer ici quelques billets de visite pour des analyses que nous proposons de développer ailleurs (un prochain numéro spécial d'une revue, une table ronde publique...).

D'abord, quelques remarques sémiotiques. Considérons le film *comme un texte*, c'est-à-dire penchons-nous *sur lui* – et non pas sur les intentions de ceux qui l'ont produit (sans doute de bonnes intentions). Demandons-nous : qu'est-ce que le film dit au juste, de quoi *atteste-t-il* ?

Voici quelques éléments d'analyse :

I. Avant tout, le film fait intervenir trois types de discours, en principe très différents entre eux : le discours carrément fictionnel (les événements de la grande-duchesse *mis en scène* : une jeune comédienne, une musique très marquée, un montage haletant et dramatique de la fuite en Angleterre...), le discours proprement documentaire (les images et les sons d'archives), le discours des témoins. En réalité, ce dernier se scinde en deux : d'une part, les témoins proprement dits (le fils de Roosevelt, le fils du ministre de l'Éducation de l'époque, la femme de ménage de la grande-duchesse, les résistants...) et, de l'autre, les experts (les historiens et les archivistes). Mais le premier des problèmes est que le discours des uns n'est guère différent du discours des autres : avec des « autorités » différentes, ils racontent tous les phases de l'exil², prétendument dur et important, souffert et décisif, de la grande-duchesse. Le deuxième problème est encore plus important : cet ensemble de discours verbaux reproduits *pour le film* ne cesse de se superposer aux documents (c'est-à-dire aux discours *indépendants du film*). Systématiquement, le premier ne commente pas les deuxièmes : les voix ne glosent pas tout à fait les images ou les sons d'époque qui nous sont montrés, elles les précèdent dans une succession rapide, et même elles tendent à en prendre la place. Le cas le plus éloquent de cette substitution de l'interprétation du film aux documents d'époque, que pourtant le film prétend mettre en avant, est l'objet même de *Léif Lëtzeburger* : les discours de la grande-duchesse. En réalité, on entend très (trop) peu, quelques fragments juste, des fameux messages radiopho-



Affiche du film (© CNA)

niques de Charlotte, lesquels sont censés faire l'objet du film et auxquels les témoins se réfèrent sans cesse ! C'est dire que les commentaires de ces témoins deviennent des *guidages constants* à la lecture des images et des faits relatés. Loin de s'ajouter simplement au récit du film et de contribuer à le rendre polyphonique, épais, complexe, ils en constituent le cœur même. Toujours, les témoins sont soit montrés en plan très rapproché, et éventuellement en contre-plongée, et alors leurs propos se chargent d'une grande intensité ; soit leur voix accompagne en *off*, voire *over*, les événements montrés entre-temps, et alors leurs propos devient la voix *off* de l'histoire (voire de l'Histoire).

II. Les différents types de discours du film (discours de la fiction, discours de la documentation, discours du témoignage-explication) se succèdent et s'embrouillent à grande vitesse. Quelques exemples : la musique *fictionnelle* qui au début accompagne la fuite fictionnelle de la grande-duchesse se poursuit avec les images *d'archives* de la guerre. Les gros plans qui cadrent les événements fictionnels se reproduisent, avec la même taille (et intensité), dans les plans qui montrent les visages des témoins ; les photos d'archives sont parcourues sans cesse par la caméra, qui ainsi les dynamise, les construit en champs-contrechamps, joue à les animer... De la sorte, au début du film, avant qu'on puisse « se faire » un peu à ce jeu « fluide » et que les témoins n'affirment clairement leur

Léif Lëtzeburger est-il un « documentaire historique », comme il a été présenté et traité par tous, ou bien un « pamphlet politique », voire quelque chose comme une « docu-fiction de propagande » [...] ?

Car si Léif Lëtzeburger est un film partiel, et donc propagandiste, c'est parce qu'il est lui-même partiel : parce qu'il ne montre qu'un seul point de vue, une seule subjectivité [...].

voix-guide, nous nous trouvons face à une cascade d'images, de sons, de paroles, de mouvements, dont on ne peut certainement pas louer la clarté. Mais reste l'impact de tout ce dispositif et restent les chevauchements des discours, qui finissent par fusionner entre eux... En somme : d'une part, la pluralité est vite perdue ; de l'autre, l'effet affectif et cognitif est massif.

III. Soyons plus analytiques. La base de la signification du film est un processus de convergence entre deux points de vue : un point de vue de *proximité extrême* à la grande-duchesse et à ses émotions (dont le pôle serait le drame joué par l'actrice, le tragique de la musique de fosse et de l'éclairage sombre) ; et un point de vue d'*extériorité* (dont le pôle serait le discours froid des experts interviewés). Tout le film consiste à rapprocher, d'une manière stable et acceptable, le deuxième du premier. Maintes sont les stratégies ; nous ne pourrions pas les détailler et les analyser ici, contentons-nous d'en mentionner quelques-unes. Avant tout, il y a le titre emblème du film, *Chers Luxembourgeois* : c'est le discours rapporté (et historique) de la grande-duchesse, certes, mais c'est aussi fatalement, dans sa place de titre du film, une interpellation (très affective : « chers ») à ses spectateurs (« vous », les « Luxembourgeois »). Symétriquement, la fin du film est scellée par une interpellation pas moins intense, même si indirecte, aux gens du Luxembourg (c'est-à-dire aux spectateurs *en tant que* Luxembourgeois) : tous les experts, à *l'unisson*, affirment que le(ur) pays existe encore grâce à l'action de la grande-duchesse ; c'est dire que le fait historique (l'indépendance du Luxembourg) devient un sentiment de gratitude... Un des experts nous assure même qu'« en tant qu'historien je suis convaincu que si la grande-duchesse était restée au Luxembourg, le Luxembourg n'aurait plus été indépendant, ou il n'aurait plus été une monarchie », où il devient clair que tout le processus sémiotique consiste à mettre sur le même plan la vie et le sort du pays et de ses habitants (c'est-à-dire, rappelons-le à nouveau, les spectateurs) et la vie et le sort de la grande-duchesse.

Toujours selon cette même stratégie, dans le film, la grande-duchesse est sur les lèvres et dans les cœurs d'autres acteurs qu'on pourrait imaginer *a priori* très extérieurs à la monarchie : les (trois) résistants et le prêtre, emblèmes, témoins, donc de la pratique politique et de la pratique religieuse – en effet, le fait est que ces quatre personnes, dans le film, prennent parole *en tant que* résistants et prêtre, en non en tant qu'hommes particuliers ou hommes connus. Dans les faits, la vie de la société civile sous l'occupation, c'est-à-dire dans la collaboration ou dans la résistance, les vicissitudes des Luxembourgeois n'éprouvant point de gratitude pour la souveraine sont tout juste effleurés (l'archiviste Serge Hoffmann y fait une toute petite allusion). *De manière subreptice*, le dispositif

sémiotique des points de vue porte, finalement, à faire coïncider l'histoire de la grande-duchesse avec l'histoire du Luxembourg et de la guerre.

IV. Le *travail sémiotique* accompli par le film pourrait se résumer à ceci :

- sur le fond : montrer le « départ forcé » de la grande-duchesse avant tout comme un « exil » et puis comme « le meilleur des choix pour le bien du pays » ;
- sur la forme : transformer une pluralité de sources discursives en un seul discours clair ; faire coller les versions différentes et passer ainsi du régime (inévitables) des « interprétations » discutables à celui (mythique) du « fait » certain et univoque.

Une dernière remarque sur la forme du film – qui nous semble utile pour ouvrir une discussion sur beaucoup de films qui passent sur les grands écrans du Luxembourg (films historiques, mais pas seulement). Il serait aisé de montrer que du point de vue de ses formes sémiotiques, de son esthétique, *Léif Lëtzeburger* est, structurellement, un produit télévisé. Non seulement il ne possède nullement les caractères du produit d'« art » (ni au sens classique : la beauté des formes, ni au sens moderne : la mise en question des formes), ni d'un produit de « consommation » cinématographique (en gros : la fiction hollywoodienne). Ce qui plus est, *Léif Lëtzeburger* possède au moins trois traits typiques des produits télévisés : 1) prédominance de la bande-son (on peut détourner le regard de l'écran sans qu'on rate le sens de ce qui est en train de se passer) ; 2) enchaînement faible des éléments dans leur succession (on peut commencer à regarder, ou arrêter de regarder, à n'importe quel moment, sans qu'on perde le sens de ce qui est en train de se passer) ; 3) marquage fort de chaque élément dans le présent (si la durée n'est pas importante, à chaque moment, il est néanmoins important d'être hyper-stimulé par des sons et images : phrases à effet, montage vif, musique haletante...). A cela, il faudra ajouter une toute dernière remarque : le film est précédé, sans solution de continuité, de sa bande-annonce³. Là aussi, nous sommes face à une pratique qui est aussi inusuelle au cinéma qu'elle est très courante à la télévision aujourd'hui, où, pour des raisons commerciales, les frontières entre programmes tendent à s'effacer, à engluier le spectateur dans un flux audiovisuel varié et pourtant unique.

3. Faisons de l'histoire critique...

Après ces considérations proprement filmiques, passons maintenant à un examen du rapport du film avec l'histoire du Luxembourg. Actuellement, les débats autour des soi-disant docu-fictions (que ce soient les nombreuses réalisations de Guido Knopp depuis la fin des années 1980 ou plus

récemment *La résistance*, réalisée par France Télévisions) posent la question du *Histotainment* ; l'histoire semble connaître une certaine renaissance sur le (petit) écran au niveau européen. Que la Deuxième Guerre mondiale fasse aussi vendre au Luxembourg, cela ne fait pas de doute, après *Déi zwee vum Bierg* de Menn Bodson, Marc Olinger et Gast Rollinger (1984), *Schacko Klak* de Paul Kieffer et Frank Hoffmann (1989) et *Heim ins Reich* de Claude Lahr (2004). Se pose dès lors la question de savoir comment combiner savoir et questionnement scientifiques, enquêtes journalistiques et succès médiatique.

Sur le fond, *Léif Lëtzebuenger* ne paraît apporter guère d'éléments nouveaux sur le rôle de la grande-duchesse – contrairement à ce qu'affirme la société de production, qui parle d'une « *untold story* ». Mais il fait sans aucun doute œuvre de vulgarisation des connaissances historiques compilées par les historiens qui interviennent dans le film. Toutefois, la fonctionnalité et le fonctionnement du récit sur le rôle de la monarchie dans la société ne sont guère interrogés.

Personnage plutôt faible par rapport à sa sœur Marie-Adélaïde, Charlotte ne prend pas les « *zukunftsweisende Entscheidungen* » comme essaie de nous le faire croire Joy Hoffmann, le coproducteur luxembourgeois⁴. Elle constitue néanmoins un pion politique non négligeable pour la classe politique du grand-duché, qui arrive justement à travers son personnage à créer un couple jugé indissociable : indépendance du Luxembourg et monarchie – comme l'argumente également *Léif Lëtzebuenger*. Gilbert Trausch et Guy Thewes ont montré que le mythe de la fidélité est une constante dans le *master narrative* luxembourgeois, et ce mythe a besoin d'une réactualisation permanente. Or c'est bien ce rôle-là que Charlotte remplit pendant tout l'entre-deux-guerres : suite à la politique cléricale poursuivie par Marie-Adélaïde, la monarchie était délégitimée dans le sud du pays (où la fête du souverain n'était pas acceptée comme fête nationale dans les années 1920). Mais à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, le lien entre monarchie et nation n'est plus guère contesté ; et après la guerre, Charlotte continue d'une certaine manière à jouer ce rôle de *paravent*. Comme dans les autres pays européens, la guerre a mis à nu au Luxembourg des tensions à l'intérieur de la société civile, tensions exacerbées dans l'immédiat après-guerre : réformes sociales, problèmes de reconstruction, poursuites judiciaires et administratives de la collaboration, intégration des nouvelles élites issues de la résistance dans le jeu sociopolitique, début de la guerre froide... Ainsi, dans la gestion d'intérêts si divergents et contradictoires, Charlotte devient en quelque sorte un Tintin luxembourgeois : un personnage qui, d'une part, est apparemment neutre, offrant un espace de projection pour des identités multiples et, de l'autre, sert à des fins bien précis,

c'est-à-dire l'inscription du Luxembourg dans le bloc occidental, l'unité sociétale autour de la trinité monarchie-nation-catholicisme, la conservation d'un système politique ancré dans le parti de la droite, voire de la démocratie chrétienne...

Or la personnalisation extrême du film empêche précisément d'inscrire *Léif Lëtzebuenger* dans une tendance plus longue, où des interrogations sur les continuités et les ruptures de l'histoire luxembourgeoise auraient très bien trouvé leur place. A cet égard, le film, qui se veut une analyse des efforts de propagande de la part du gouvernement luxembourgeois et de la grande-duchesse (le titre prévu en anglais est *Propagandist in Pearls*), se focalise sur les fonctions de cette propagande à l'extérieur du pays, ne questionnant guère les conséquences pour la société luxembourgeoise – ce qui, suite à ce que nous venons d'évoquer, constitue l'épaisseur problématique de la figure de la grande-duchesse. Adoptant une perspective en ce sens superficielle, le film ne fait que renouveler le lien mythique entre nation et monarchie : il figure Charlotte tout bonnement comme « *the mother of the nation*⁵ ».

Mais non seulement – pour un historien du Luxembourg, selon les raisons que nous venons d'évoquer – le film adopte une perspective trop rondement a-problématique ; cette perspective nous apparaît actuellement même inopportune – ou trop opportune... selon les points de vue. Car *Léif Lëtzebuenger* arrive dans les salles au grand-duché à un moment où, pour la première fois depuis longtemps, la monarchie luxembourgeoise se trouve de nouveau, périodiquement, au centre

Durant le « Good Will Tour », DR



Il serait aisé de montrer que du point de vue de ses formes sémiotiques, de son esthétique, *Léif Lëtzebuenger* est, structurellement, un produit télévisé.



Affiche destinée à la collecte de fonds pour le Luxembourg, DR

du débat public (affaire « Bommeleeër », vente de domaines...). A cet égard, il n'est pas sans intérêt de souligner que deux des experts qui figurent dans le film, Paul Dostert et Paul Lesch, remplissent également des fonctions honorifiques à la cour grand-ducale (chambellans e.s.e.) – ce qui validerait encore une fois la thèse sémiotique que nous exposons plus haut, selon laquelle le film tend à opérer une médiation entre un discours prétendument extérieur, objectif, sur l'histoire racontée et analysée, et un discours carrément subjectif, intime, sur l'histoire vécue de l'intérieur, avec pathos et attachement.

Certes, la question de la « documentation » de l'histoire ne comporte pas de solutions toutes faites. On définit un film documentaire comme « un montage cinématographique d'images visuelles et sonores données comme réelles et non fictives. Le film documentaire présente presque toujours un caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les choses et le monde telles qu'elles sont⁶ ». Bien sûr, un documentaire ne saurait être totalement objectif, pas plus qu'un livre d'histoire ; montrer le monde « tel qu'il est » rappelle le postulat positiviste de Leopold von Ranke de décrire le passé « wie es gewesen ». Or ni la réalité ni le passé ne peuvent être appréhendés de cette manière ; ce n'est que par une constante remise en cause des sources et une confrontation rigoureuse des témoignages que la quête d'objectivité peut être envisagée. La réalité n'est pas uni-

voque. Or, dans ce film, on voit bien que toutes les déclarations collent. La seule voix un tant soit peu discordante, celle de l'archiviste Serge Hoffmann, n'arrive pas à s'exprimer – ne comprend-on pas, dans le propos de ce dernier, que même les résistants de gauche véhiculaient l'image de la grande-duchesse sur leurs tracts ? En fait, ils étaient simplement d'accord pour distribuer les exemplaires que l'on voit, même si ceux-ci provenaient de la résistance nationaliste-patriotique.

Non seulement le film présente le passé comme consensuel : qui plus est, il le dépeint comme un objet réel, à portée de main, qui peut être saisi en faisant *concorde* (au lieu de les *confronter*) les discours des témoins de l'époque, des autorités scientifiques (historiens) et des documents (authentiques) de l'époque. Sur un tel dispositif, le discours fictionnel (avec ses scènes reconstituées, avec le jeu de l'actrice anglaise – dont le mouvement labial recouvre mal le discours radio-phonique d'archive) devient, paradoxalement, le seul moment où le spectateur expérimente le caractère fictif du dispositif filmique.

Dès le début du film, la Deuxième Guerre mondiale est présentée comme le miroir inversé de la Première : en 1918, la grande-duchesse Marie-Adélaïde est le bouc émissaire de la politique d'accommodement envers les occupants allemands, tandis que ses gouvernements sont rarement inculpés ; en 1945, le gouvernement endosse tous les blâmes, tandis que la grande-duchesse Charlotte sort de l'épreuve avec un halo de sainte. Le film entérine cette vue, sans vraiment analyser le pourquoi et le comment. Sans doute reflète-t-il en cela les récits historiques existants, notamment les quatre volumes publiés par Georges Heisbourg (intervenant comme témoin/autorité dans le film) sur la question⁷. Mais il passe entièrement sous silence les raisons pour lesquelles le gouvernement était discrédité, et en particulier les accusations de non-assistance à des réfugiés luxembourgeois dans l'Espagne franquiste, soulevées par Norbert Gomand dans son journal *L'Indépendant*. En août 1945, l'éditeur fut mis en examen pour diffamation par les ministres Bech, Dupong et Bodson, qui s'étaient constitués parties civiles. Lors du procès, trois des principaux témoins qui devaient étayer les charges avancées, les officiers Emile Krieps, Jean Juttel et Robert Winter, furent arrêtés par des membres de la Sûreté, tout comme deux autres anciens résistants, l'officier Rudy Ensich et l'enseignant Albert Wingert. Ils furent accusés d'attentat et de conspiration contre l'Etat et de mise en danger interne de la sécurité de l'Etat, d'un « putsch », comme le formulera Henri Koch-Kent. Tandis que les officiers sont remis en liberté le même jour, Wingert est retenu pendant neuf jours et les poursuites ne sont arrêtées que trois mois plus tard par une ordonnance de non-lieu. Gomand est condamné en mars 1947 à une amende pécuniaire⁸.

Sur le fond, Léif Lëtzeburger ne paraît apporter guère d'éléments nouveaux sur le rôle de la grande-duchesse – contrairement à ce qu'affirme la société de production, qui parle d'une « untold story ».

Concernant les propos éminemment monarchistes véhiculés par le film, on ne peut pas s'empêcher de se demander si la forme monarchique était vraiment l'unique garantie d'une indépendance étatique. La question se posait déjà en 1945, voire en 1918. Ainsi, dans le contexte révolutionnaire de 1918, où les empires russe, allemand et autrichien dégringolent, et que la sœur même de Marie-Adélaïde et de Charlotte doit renoncer à devenir un jour reine de Bavière, poser l'égalité entre monarchie et indépendance d'un côté et république et annexion de l'autre est un calcul trop simpliste. Mais le film ne se gêne pas de l'adopter pour 1945 : non seulement il ne porte aucune nouvelle réponse, il ne pose même pas la question – outre passer sous silence des cas comme celui de la Belgique voisine, où c'est le gouvernement en exil, démocratiquement élu, qui garantit la continuité du royaume après la guerre et non pas le roi resté dans les territoires occupés ; pour ne pas mentionner la situation italienne, où la lutte de la Résistance a signifié le discrédit fatal du roi, chassé du pays à la fin de la guerre (une norme de la Constitution, annulée seulement en 2002, a défendu aux membres de la famille royale d'entrer en territoire italien et exercer leurs droits politiques). En fait, le seul volet historique abordé par le film, c'est celui qui concerne le rapport de la grande-duchesse avec les États-Unis, son séjour dans ce pays, son rôle de propagandiste plaçant pour l'entrée en guerre américaine.

4. Ce dont on peut encore discuter...

Ces quelques pages ne sont que des premières esquisses d'analyse du film. Le questionnement du film pourrait continuer, autant d'un point de vue sémiotique et esthétique que d'un point de vue historique et sociologique. Dans le premier cas, il serait intéressant d'étudier de près le montage des discours audiovisuels pour en dégager les stratégies communicatives dans le détail (p.ex. le rôle tactique du flash-back, au début du film, sur le premier après-guerre, en vue de ce que le film va essayer de signifier par la suite ; ou le recours, à certaines occasions, aux images documentaires comme stratégies argumentatives des experts, etc.).

Dans le cas des recherches à caractère historique et sociologique, le chantier pourrait être encore plus vaste. On envisagerait par exemple une analyse de l'image que ce film donne de la grande-duchesse (notamment en ce qui concerne les rôles de genre : l'image d'« épouse » et de « mère » opposée à l'image masculine stéréotypée du soldat/résistant) ; mais aussi une analyse de la réception du film auprès de différents groupes d'âge. Il s'agirait, dans cette dernière recherche, de mener une série d'entretiens qualitatifs permettant de voir comment *Léif Lëtzeburger* influence le parler non-professionnel à propos du passé (p.ex. la guerre,

la monarchie, les représentations du genre...). On verrait notamment le poids des interprétations autobiographiques ou familiales sur la construction mémorielle activée par le film (en tenant compte, bien sûr, du rôle joué alors par l'entretien lui-même).

Comme nous l'avons exprimé, ces pages sont pour nous un billet de visite, non pas un monologue péremptoire de notre part, mais le début enthousiaste d'un dialogue avec tous ceux qui souhaitent nous « rendre » visite, dans n'importe quel espace, pour analyser le film, argumenter et réfléchir sur lui (sur des questions que nous avons soulevées, mais aussi sur celles qui restent encore à être formulées !), et aussi, au-delà du film même, sur d'autres sujets qui méritent considération et exploration...

Avis aux amateurs !

Sonja Kmec, historienne
(sonja.kmec@uni.lu)

Benoît Majerus, historien
(bmajerus@ulb.ac.be)

Gian Maria Tore, sémioticien
(gian-maria.tore@uni.lu)

[...] ce n'est que par une constante remise en cause des sources et une confrontation rigoureuse des témoignages que la quête d'objectivité peut être envisagée.

¹ Nous citons le dossier de presse du film.

² Nous constatons d'ailleurs que le terme « exil » n'est pas neutre et qu'il entraîne immédiatement des connotations positives. Il serait donc intéressant de questionner son emploi circonstanciel (Luxembourg occupé, Grande-Bretagne, début de la guerre, libération...) en relation avec d'autres termes comme départ, fuite, absence...

³ Plus exactement, la bande-annonce défile sur les génériques, avant que le titre *Léif Lëtzeburger* n'apparaisse. À ce propos, la production du film s'est préoccupée de nous signaler qu'il ne s'agit pas de la bande-annonce du film (c'est-à-dire : de celle qui a circulé dans les salles pour en faire la publicité). Soit, mais pour nous, la question n'est pas de savoir s'il s'agit de la même bande ou pas : la question est que cette séquence audiovisuelle rentre dans le genre textuel de la bande-annonce (un montage d'extraits ou de scènes alternatives d'un document audiovisuel, qui en quelque sorte vise à condenser ce dernier et à en éveiller l'intérêt auprès du public). Cela étant, le fait qu'il s'agisse d'une bande-annonce alternative ne fait que confirmer notre hypothèse selon laquelle le film s'inscrit dans une pratique typiquement télévisuelle (où les émissions ou les produits sont constamment annoncés par des clips ou des spots plus ou moins subtilement variés).

⁴ Interview dans *Tageblatt*, 31.8.2008

⁵ Selon l'expression des coproducteurs anglais : <http://www.agraproduction.com/projects.php> (consulté le 19 mai 2008)

⁶ Jacques Aumont / Michel Marie (éditeurs), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris 2001.

⁷ Georges Heisbourg, *Le gouvernement luxembourgeois en exil*, 4 vol., Luxembourg 1986-1991.

⁸ Ce bref aperçu s'appuie sur l'article de Marc Limpach/Marc Kayser, « Überlegungen zur „Putschaffäre“ und zur luxemburgischen „Nachkriegsmalaise“ ». In : forum n° 251 (novembre 2005), p. 36-42. Voir John Blaschette, La relance de la vie politique au Grand-Duché de Luxembourg après la Deuxième Guerre mondiale. Luxembourg 1976 ; Henri Koch-Kent, *Putsch in Luxemburg? Luxembourg 1980* ; Henri Koch-Kent, *Halte à la falsification de l'histoire – Le Procès Gomand (1945-1947)* : 114 témoins contre le gouvernement luxembourgeois en exil. Luxembourg 1988 ; Marc Limpach/Marc Kayser, *Wir glauben an die Demokratie – Albert Wingert, Resistenzler*. Luxembourg 2004.